

白日梦与智慧：中国现代女性喜剧

苏琼

《戏剧艺术》2002 年第 1 期

—

当我们运用现有的戏剧理论时，不难发现它们鲜有论及悲剧与女性关系的，但颇有一些把喜剧与女性相连的提法。弗吉尼亚·伍尔芙（Virginia Wolf，1882—1941）以女权论者的身份谈论幽默，认为喜剧具有女性的性别：“如果心灵也有性别的话，毫无疑问，它隶属男性，而喜剧则具有格勒丝（希腊神话中赐人美丽和欢乐的女神）和缪斯（希腊神话中掌管文艺、音乐等的女神）的性别。”[1]陈铨的《戏剧与人生》谈到：“在过去的高级喜剧中，女人常常占重要的位置，因此有人说，喜剧是女人的戏剧，甚至于有人说，在女人没有自由，教育程度没有提高以前，真正的喜剧不能产生”。由此可见过去的剧评人对喜剧与女性关系之重视。当然有人会觉得此种言辞略显过激，陈铨继续写道：“其实高级喜剧的元素，只要存在，并不限于男女。女的可以重要，男的一样地可以重要，这完全是作家处理的方法，不是性别本身的问题。”[2]

虽然女人凭借机智，在过去的高级喜剧中占据重要位置，如莫里哀《伪君子》中的女仆桃林娜；但是在过去的许多喜剧中，女人更经常作为被取笑的对象出现。黑格尔《美学》独独举阿里斯托芬的《妇女专政》为例说明他的喜剧理论：“个别人物们本想实现一种具有实体性的目的和性格，但是为着实现，他们作为个人，却是起完全相反作用的工具。因此那种具有实体性的目的和性格就变成一种单纯的幻想，对他们自己和对旁人却造成一种假象，仿佛所追求的确有实体性的外貌和价值。但是正因为这是假象，它就造成了目的和人物以及动作和性格之间的矛盾，这就使所幻想的目的和性格不能实现。亚里斯陀芬的喜剧《妇女专政》就是一个例子，在这部作品里，想建议建立一种新政体的妇女们还照旧保留妇女们的全部情趣和情欲。”[3]从中，我们能侧面了解女人在旧喜剧中所起的作用——提供笑料。这种处境自然不是女人所愿意看到的，她们极不甘心女人成为喜剧中被取笑的一方，竭力匡正文风以改变此种状况。据此，又有人认为喜剧可以体现出妇女的地位。

十九世纪初，法国的斯塔尔夫人就希望能“把我们的聪明才智用来使一切东西都按真正的自然的方向重建起来，……譬如说，我们在舞台上已经不再为了取笑受骗的妇女而表现男子对妇女的不道德行为了。妇女对对方感情的轻信可以作为正当

的嘲笑对象，不过，如果可笑的是欺骗者，是压迫者，而不是被损害者的话，那么作者的才气就显得更大，主题也就更加高超。”[4]二十世纪二十年代有中国评论者追随其后，抬高那些表现妇女优点的剧本，《喜剧与妇女》一文断定“喜剧越高尚，她们的地位越荣显”[5]。文章甚至认为喜剧可以使妇女和男子渐趋平等，原因有三：1. 喜剧表现妇女健全意识方面的智巧；2. 对于喜剧女主角态度持有过分的反对论调，源于一种伪的嗜尚与教化；3. 喜剧作家表现妇女常和男子接触故能和男子相似。它乐观地预言：“两性的地位平等！智识平等！意志相同！随着喜剧达到光明正大的地步！”[6]从而将喜剧与男女平等紧密相联系。假定喜剧真的象该文所说的有助于女性地位的提高，有助于女性的解放，我们自然要期待“喜剧将比悲剧和正剧发达得多”[7]的时节来临。殊为遗憾的是至今我们也没盼到喜剧乃至女性喜剧的发达，这是否意味着男女“两性的地位平等”尚未“达到光明正大的地步”？

现代女性戏剧中悲剧性作品俯拾即是，若想找出一部喜剧就难上加难了。女性生活的晦暗年代，她们少有喜剧可言。女性由晦暗走向光明的转折时期，必然也是悲剧性的。假如一定要编织女性喜剧，那么它如果不是带有自恋性质自欺欺人的虚拟喜剧，便只能是理智控制下的含泪的喜剧。

自恋与复仇

文学反映生活，塞缪尔·约翰逊对莎士比亚的赞誉，即为：“他的戏剧是生活的镜子”，他“为读者举起了一面生活、风俗的真实镜子”。意大利、英国的许多批评家称喜剧为“生活的摹本，风俗的镜子，真理的反映。”[8]女性戏剧是女性生活的一面镜子，它映射女性生活。假若它成为女性生活的真实映象，那么很难被书写成喜剧，因为在女性那里真实的生存状态毫无喜剧性可言。但我们确实又见到了女性的喜剧——当女性的水镜照出女性幻想的产物，照出女性自我之时。

弗洛伊德《作家与白日梦》写道：“我们可以断言一个幸福的人绝不会幻想，只有一个愿望未满足的人才会。幻想的动力是未得到满足的愿望，每一次幻想就是一个愿望的履行，它与使人不能感到满足的现实有关联。”[9]对现代女剧作者来说，她们缺乏产生满足感的理由。

如白薇，一直处于精神与物质的双重匮乏之中，不幸的婚姻经历、痛苦的恋爱过程、长期的穷困潦倒——她连最基本的生存条件都得不到保障，“满足”二字从何谈起？她以戏剧名世，本人是位戏剧女性，曲折的经历又颇似一部女性戏剧。方

英论白薇云：“白薇是一个戏剧作家，也是现代的女性作家中的一位比较最优秀的戏剧作者。虽然她近来也写小说，可是她的小说却写得远不如她的戏剧之有成就。她还是因着她的戏剧获得了文艺上的存在。”[10]她一面凭借剧本抒写自我展现心灵的种种创伤与痛苦；一面透过剧本自我美化、神化，表现出深邃的自恋情结。前者以悲剧，后者以喜剧的面貌呈现于我们面前。

和白薇一样，苏雪林（笔名绿漪，1899—1999）也在早期女作家中占有一席之地。尽管被誉为当时“最优秀的女性散文作者”[11]，她在剧本创作方面取得的成就，仍然引人注目。五四时期，唯美剧曾在中国风靡一时，可是要找出一部纯唯美主义的剧作却比较困难。苏雪林创作于三十年代的《鸠那罗的眼睛》，极力摹仿王尔德的《莎乐美》，号称“东方的《莎乐美》”[12]，堪称纯粹俱足的唯美剧。她本人对在此种文体上的造诣也颇为自负：“绿漪的《玫瑰与春》写于民国十五六年间，与白薇同时。白薇用唯美文体写剧，没有成功，而绿漪则以其国学基础较深之故，收到相当好的效果。”[13]她自诩为“美文剧本”的《玫瑰与春》是她在戏剧方面的首次尝试。当时她尚“不知写剧本的方法，短短的一篇剧本竟分为三幕，后来才合并为一幕，算是个独幕剧。”[14]

苏雪林曾经三次拒婚，未果，1925年她奉母命遵幼时缔结的婚约嫁了人。对方亦迫于亲命才与她完婚，二人世界的状况可想而知。两人成婚二十六年，她与丈夫同居的日子总共不到四年，美好时光屈指可数。她却能模仿川岛写新婚生活的《月夜》，创作出描绘自身幸福婚姻的美文《绿天》。其失真程度连自己最后也不得不承认全是“美丽的谎”，又言透过剧本《玫瑰与春》“可见我的婚姻已露裂痕”[15]。

如此说来现实的不尽人意，未必能妨碍女剧作者们通过虚拟手段制造喜剧。这种喜剧来自“对眼前的悲剧产生一种否认的幻觉”，是“一种基于自我陶醉的防卫”[16]，是“白日梦”。沉浸于“自我陶醉”与“白日梦”，她们同样能获得满足。别林斯基曾言：“喜剧的本质，是生活现象和生活的本质及使命之间的矛盾。就这个意义说来，生活在喜剧中是作为对自己的否定而出现的。”[17]笑，也是一种补偿。

白薇的《琳丽》（1922—1926）创作于和杨骚恋爱期间。目前所见《琳丽》之评论种种，都把它阐释为悲剧，这似乎已是不争之事实。重读该剧，本文发现它所有的不幸均发生在梦中。全剧分三幕，除第一幕“冬景之花园”写实外，其余两幕

均为琳丽的梦幻。琳丽之死是她的梦，琴澜之死是她的梦。梦中之死，弱化了死亡造成的悲剧，消解了死亡固有的残酷与庄重。如琴澜被三个猩猩撕毁，能想到此种死法多少有些可爱，它揭示出琳丽潜意识中那种又爱又恨难以名状的心态。梦既然属于虚幻，一切不必当真，我们便不难理解琳丽对琴澜之死的调侃，以及她自身面对死亡时的轻松心情。第二幕“古寺之前”，梦中的琳丽与死神、时神相遇，那场景少了几许悲切，多了几分戏谑。琳丽胸口涌动着爱的滚热血潮，它能将手溶掉，那酷热连死神也承受不了，时神忍不住上前试一试：

（轻轻伸手到她的胸上，琳丽拒绝他，时神收了手，突然摸她一下，高跳狂奔的样子。）

哎哟哟！我的手像被炮火打脱了！

死神质问琳丽，既然她总说要“爱死”，那为何还不饮尽他毒杯中的美酒死去：

琳丽听我如何想出死的花样，
总寻不出死有多大的滋味，
所以我还觉得你太扁小。
死神但你却赞美我的伟大，
所以你爱到极点的时候，只想死。

.....

叫我老身奔波，好像你的一匹走狗。

今天到底要问你一个结局。

琳丽结局吗？

结局我却要把你放在临终的床上。

琳丽不肯轻易死去，死神却疯狂地爱上了她，并且为爱献出了“生命”，他的死让时神惊极：

哦，了不得！（看身上的钟）

一九二四年十二月二十六日，

午前二时零三分钟，死神崩驾。

第三幕“澄空下之旷野与天幕”。梦中的琳丽不再扮演被弃的角色，她被抽象为神，在鲜花、美景与人群的簇拥下，成为一切的中心。这是一场名符其实的美梦，梦里的她是“女神”，是“仙女”，是琴澜“灵魂的天使”。她死去，名字上了蔷薇宫的“骄爱篇”，将葬在“一所美丽的幽谷，中间有清泉池，/池旁娇杨媚舞。/漫道全是七色的蔷薇”。美妙的死法。

《琳丽》的两个女主人公琳丽、璃丽，既是姐妹又是情敌。不要以为“情敌”之间只有嫉恨，琳丽便爱着璃丽，且不因琴澜爱上她而对她心生恶感。作为爱的忠诚者，琳丽克守贞洁，她沉静而忧郁，带有“神性”，代表女性“灵”的一面；璃丽则为爱的怀疑论者，她美丽而活泼，带有“魔性”，代表女性“肉”的一面。两人的行动、性格、言辞都具有互补性。有对爱情深信不疑的琳丽，就有对爱轻率游戏的璃丽。而璃丽的游戏态度，增强了剧本的喜剧意味。

同样沉醉于异性爱中，琳丽只为琴澜，璃丽却随时可以“再找爱的新芽”。男主人公琴澜处于灵肉冲突的中心，他在琳丽的精神之爱和璃丽的肉体之爱间摇摆：给爱的忠贞者无尽苦痛，又被爱的游戏者轻掷一旁。

这种角色、情节设置包含白薇、杨骚爱情故事的影子，贺玉波就揣测“《琳丽》一剧似乎是描写她自己的失恋”[18]。我们知道那场著名的恋爱留给两位当事人的回忆，可谓五味杂陈。杨骚的《自传》（1956）写道：1923年日本东京大地震“给我机会尝到初恋苦味，更因而认识另外一位女性，纠缠不清，使自己以后十余年的生活在极无谓的苦恼中过去了。”[19]那个使他“尝到初恋苦味”的女性是杨骚朋友的妹妹A妹；“另外一位女性”便是白薇了。白薇与A妹的哥哥相识较早，曾同台演出《苏斐》（白薇）。东京大地震前，杨骚经A妹的哥哥介绍初识白薇。A妹另嫁后，失恋的杨骚于1924年7月25日给白薇写了第一封信。之后，他的爱在A妹与白薇间摇来摆去，而且除A妹外他又有了其他许多妹妹。男性的花心使痴情的白薇饱受精神折磨。阅读白薇写给杨骚的众多情书，可以窥见一个苦痛灵魂对爱的声声呼唤。

从故事原型到戏剧文本，两位女主人公出现在男主人公视域内的先后顺序有所变动。这种变更暴露了戏剧文本潜藏的女性复仇意识。原型故事：女A与男B相恋，女A别恋抛弃了男B，男B转向女C，带给女C无尽的伤痛；文本情节：女A与女C有着亲密的关系，女C与男B相恋，男B禁不住女A的诱惑投入女A的怀抱，

女 A 别恋，男 B 被弃。改编后，男 B 的被弃由前置后——抛弃女 C 后又被女 A 抛弃，它带着一种恶有恶报的快感。

美国女性心理分析学家卡伦·霍尔奈（1885—1952）解释说：“被征服者对胜利者怀有持久的仇恨之心，忍受着对她自己的自尊心的伤害，因而必然会在随后进行的竞争形势中处于一个不太理想的心理位置上，而且最终会有意识或无意识地认为，他自己取得胜利的唯一机会就是对手死去。……对女性自尊而言，一种受到蹂躏与压迫的感觉、一种与女性自尊有关的持久不安全感，……被击败的感觉越强烈，受伤害者就越专注于竞争对手的死去，似乎在说：只有你死了，我才有自由。”[20]女 A 原本是她的竞争对手，她的情敌，但女 A 伤害男 B 的举动与女 C 的情感利益一致，女 A 从而有了成为女 C 盟友的可能。如此我们不难理解《琳丽》中富有戏剧性的姐妹情敌——即使为情敌，她们还是姐妹。

针对男性飘来荡去的心，璃丽不甘示弱地表示“要恋三十个丢三十个”，“爱完了又换一个就是”。这种想法白薇自己也有。她常常想得一个女儿让她“疼爱”，那美丽的女儿最好“兼当女优，专演 Pola Negri 爱演的那些女性本位恶魔派的剧，把向来男子横行的世界，变为女性中心的世界。……最不要叫她结婚！情愿听她魔五十男子。”[21]她无力控制现实世界按她的轨道运行，便在虚幻的梦里报复男性。固然轻松快意，却也暴露出她对抗异性的幼稚肤浅与简单化。

西蒙·波伏娃表示女人最可靠的避难所就是她自己，而爱女儿的母亲与女性同性恋者具有相似性，它尤其表现在一点上：两者都是自恋的，她们迷恋于孩子或女友——自己的投影或映象。[22]我们由此可以进一步将《琳丽》中成对出现的女性组合看成一个女性的两面——双我，一个女性内心两种声音的争斗——“每一个人都可以通过内心对话造出两个自我”[23]。爱“她人”即为爱自己。

白薇的剧本多次出现百合花、蔷薇花……，透过这些意象，不难发现剧作者的实质是株“水仙花”——Narcissus 临水自照，爱上了水中的自己。现实生活中缺乏自我实现，让自恋的女剧作者于文本中尽情扮演幻想的角色，往往有神话自我的倾向。在梦幻世界里，“她的整个生活都被美化，变成了一部神圣的戏剧”[24]。

“美神”、“美丽的花神”、“百合花的魂”，贴有诸多美丽标签的苏斐（《苏斐》），便以神爱的圣洁净化了罪人陈特，使后者不由自主地请她“引导我底出路”。自恋，成为女剧作者的喜剧性想象活动，成为她们对自身处境不满的补偿性幻想。它可以“拿意造世界来弥补现实世界的缺陷”（朱光潜语）。这一点上，白

薇和苏雪林都充分发挥了喜剧的重要思想：当你无法改变现实的时候，只好改变自己。[25]

苏雪林承认她在作品中不仅把自己美化诗化，还把周遭人物一个个美化诗化：否则，无法搭配得上。“丑陋的变成美丽了，残缺的变成完整了，可憎的变成可爱了，我便陶醉于这如诗如梦的桃色云雾里，觉得很可满足，那不愉快的婚姻对我也就没甚痛苦。”“我之这样美化诗化自己，连带美化他人，实由太自爱。……我是患了一种自恋癖。”[26]女剧作者在对一幕幕颇具梦幻色彩的场景的“自恋癖”描述中，弥补婚姻失败带来的遗憾。而现实与虚构间的巨大差距造成了喜剧效果。黑格尔认为喜剧所表现的只是实体性的假象，旁人以为是个别人物实体性的东西，实际上不过是个别人物的一种单纯的幻想，这种幻想却给旁人造成一种假象。我们可将这种假象造成的喜剧性进行扩展。女性想要的一切：美、爱、崇高的地位（或曰“被人重视的感觉”），都在“白日梦”中获得。

剧本创作安抚了女剧作者被异性爱刺伤的心，还允许她们随心所欲地摆布异性，对异性的满腔怒火也过复仇想象暂时得到宣泄。正如刘小枫论叙事与伦理的关系时写道的： “叙事编织出另一种时间和空间，给个人的生命被遗弃的长夜带来光亮，构造出玻璃般的言语世界将恐怖隔离开。叙事中的现实也不外乎某个人的幸福或不幸（多半是后者）的遭遇。但与现实中的个人遭遇不同，叙事中的遭遇是依照人的自由意志和价值意愿编织起来的。现实的历史脚步夹带着个人的命运走向无何他乡，在叙事呢喃中，‘我’的时间和空间却可以拒绝历史的夹带，整饬属己的生命经纬。”[27]然而战胜异性后的女性到底得到了什么？事实的真相就是：她们千方百计地为自己弄到的不过是一双“死鱼的眼睛”。苏雪林的唯美剧《鸠那罗的眼睛》可以看成一篇女性“得到”的寓言。

该剧主人公王后是“一个有主意的女人”，她自小养只有双美丽眼睛的鸠那罗鸟，“这鸟虽然不能说话，它那双眼却能说话，常常与我作肺腑的密谈。我们中间那一种无言的了解，精神的潜通灵魂深处的款洽，我那时在同类伴侣中还没有经验到呢，我……简直一天也离不开它。它成了我童年时代唯一精神上的情人了。”不幸鸟死了。王后发现她的丈夫与前妻生的太子有一双比鸠那罗鸟还好看的眼睛，她不可抑制地爱上了太子。太子以破坏人伦为由愤怒地拒绝了她，但在王后眼里“这双冒火的眼睛，正如被绛红夕阳所燃烧的大海又似闪于重云之中的电光”，她愿意死在这醉人的眼波里，直到形销骨化。太子抛她而去，痛苦的王后向神像宣誓报

仇：“我若不能取得太子鸠那罗的眼睛，愿生生世世永堕罗刹恶道！”因治好了国王患的他人无能为力的病，她取得王权七日为报酬。趁此之机，她叫人挑取了太子鸠那罗的双眼。当那双梦寐以求的眼睛摆在面前时（她将这双眼睛放进两颗龙眼大小的水晶丸中，系在一条纤巧的金链上），她却忍不住心生厌恶：

啊！这就是他的眼睛，我最爱人儿的眼睛，我费了无穷的心血，冒了生命的危险才得取来的，为什么现在竟变得这样呢？……（谛视）你们这一对狡猾的小仙人，你们从前会跳舞，会作迷人的笑，笑得可以叫人生，又是能叫人死。你们会说情话，一串珍珠似的无声的情话从你们口中涌出来：有时缠绵，有时激昂，有时温柔，有时悲壮……啊！眼睛，我真爱你们。（以丸就口亲之）不过现在你们为什么这样沉默呢？你们为什么既不笑，也不跳舞了呢？咳！你们简直变成了死鱼的眼睛连瞬都不瞬一下了。我讨厌你们了。去吧！——第三幕

到王后手上的那双眼睛，变了，“变得完全不像从前了”。她更愿意欣赏胆瓶中的“花儿”，它们还“可以象征从前的鸠那罗眼睛”，从中感觉到“清晨的爽气，初阳的温暖，青春的活力，好梦的乍醒……”或许剧作者的原意即是用“鸠那罗的眼睛”和“花儿”象征女性追求的美好异性，他们清新、温暖、年轻，还充满喜悦。那么当她们战胜异性，如愿以偿地得到美丽的“鸠那罗的眼睛”，却意外地发现它变成了“死鱼的眼睛”之际，这是否暗示女性长久以来孜孜以求的美好异性从来不曾确切存在过，他只能于女性得不到的远景中停留？

一场“得到”的喜剧化为虚妄，剩下的是彻底的失落与永久的疲倦。恰如告别旧家的年轻女性对新家——绿园、乐园的渴望一样，拥有之后，她们才蓦然发觉它不知何时已变成“死的铁链”。“得到”的欢喜，如同女性在“自恋”中沉迷，只不过是一场女性虚拟出来的喜剧。西蒙·波伏娃提醒女人们“表演自恋这部喜剧只能以牺牲现实为代价”[28]。不仅如此，它还丝毫不能更改女性现实处境中的艰难与无能为力。它象弗吉尼亚·伍尔夫所说的“止痛药”，使人陷入麻痹的睡眠状态，不象燃烧的烙铁能将人烫醒。

思想的女性

现代女性戏剧中真正文体意义上的喜剧，出在袁昌英（1894—1973）、杨绛（1911—）、李曼瑰（1906—1975）这类学者型的女作家笔下。学者型的作家大多心智成熟、具有冷静的思想，大都经历过一个“理智的学问时代”[29]。

象袁昌英留学英、法时主修戏剧，回国后任教武汉大学外文系重点教戏剧，与

其“说她是个女作家无宁说她是个女学者”[30]。李曼瑰早年在燕京大学专攻中国古代戏剧，留学美国后选修西方戏剧。回国后，她先后在大陆、台湾的诸所高等院校从事戏剧教育工作。杨绛，1949年以前历任上海震旦女子文理学院、清华大学等学校的外语系教授。

理论家普遍认为喜剧主要诉诸理智，悲剧打动感情，这同样适用于女性戏剧。

“人们一思索，上帝就发笑。”其实人们包括女人在思索的时候，也往往是笑的。

D·C·米克援引英国作家霍勒斯·沃波尔(Horace Walpole)的名言：“这个世界对动脑筋的人来说，是一场喜剧，而对凭感觉的人来说，则是一场悲剧。”说明：

“人生在思想的时候是喜剧，在感觉的时候是悲剧。”[31]吴宓引用完沃波尔的名句，得出结论：“悲剧——激情与感情；主观”、“喜剧——智力，理性；客观”。[32]杨绛论奥斯汀的《傲慢与偏见》时，也援用沃波尔这句话。可见喜剧和理智、思想的关系，曾得到广泛认同。张爱玲也说：“前一个时期，大家都是感伤的，充满了未成年人的梦与叹息，云里雾里，不大懂事。一旦懂事了，看穿一切，进到讽刺。喜剧而非讽刺喜剧，就是没有意思，粉饰现实。本来，要把那些滥调的感伤清除干净，讽刺是必须的阶段”[33]。显然，她将悲剧与女性的不成熟、喜剧与女性之洞察世事相关联。如此说来，现代女性喜剧出在思想成熟的学者型女作家笔下带有一定的必然性。

她们“凭理智来领会，把这个世界看作喜剧”[34]，戏剧形式是她们用来把她们的“抽象的哲学思想中某些具体含义表达出来的唯一方法。”[35]在白薇这类出走型作家手中，喜剧是对于命运的遁逃。而学者型女剧作者运用理智调整心态，透过含笑的泪眼认可了现实中的某些缺失，并用喜剧手段化解现实中的不愉快。她们知道现实生活很残酷，对于世事她们多半无能为力。因此，她们不会把生命浪费在自艾自怨、自欺欺人里，她们理智地面对生活中的种种不快思索它且发出会心的微笑。这是两种完全不同的女性喜剧。

黑格尔说喜剧的出现更需要主体的自由权和驾御世界的自觉性，“面对世界万象发出笑声，这是人的心理的超脱与解放的表现。”[36]女学者创作的喜剧作品不仅同样富有机智、幽默、讽刺等喜剧因素，而且比之男剧作家少了几分粗鲁，多了几许细腻。赵景深看完杨绛《称心如意》的演出后便“觉得此剧刻划世故人情入微，非女性写不出，而又写得那样细腻周至，不禁不为称赏。”[37]她们拿起笑的武器自嘲、嘲人，剧本基本上洗净了对某个具体男性的仇恨与愤怒，有时还会对同

性进行一番自嘲。如提倡喜剧的沈蔚德所说：“我们更应该笑，……笑是一种严厉的批评，笑是一种使自己反省的好机会。”[38]而“仇恨几乎无法产生幽默”，“讽刺原本应该建立在一定程度的爱的基础上。”[39]

然而“幽默敌视任何形式的极权”[40]。“男权”当然包括在“极权”的范畴里面，它因而成为女性幽默、讽刺的对象，这看去似乎比起“仇恨”、“愤怒”来要温和得多。但幽默毫无疑问是锐利的，“当幽默使嘲弄直指通常不会遭到社会批评的‘神圣’领域时，幽默便成为‘穷人’反对‘富人’的武器。”[41]从性别角度看，它也成为女性反对男性的武器。

苏珊·朗格曾经提到梅里迪斯（George Meredith）的言论：“如世界上的妇女一样，喜剧的女主角未必目光敏锐就一定是冷酷无情的……喜剧是她们与男人进行的战斗的显现，也是男人与她们进行的战斗的显现”；朗格自己认为“男人和女人的竞争——最普遍、最有人类特征的竞争，实际上也是文明的竞争，同时，也是原始的、欢快的挑战，是自卫本能和自我辩护，这些进程就是喜剧的节奏。”[42]现代女性断言“喜剧不过是男女竞争的表现”，当女性懂得用“智巧”时，女性的喜剧才会产生，“好笑的烈情派，严肃的清教徒，和痴情派，都是喜剧的大敌，……烈情派要看浪漫的闹剧（Farce），清教徒要看悲剧（Tragedy，悲剧），痴情派喜欢妇女做男子的玩物。全是违反喜剧的情节，阻碍两性平等的恶魔！而照现状看来，妇女多流为痴情，柔媚，完全受环境的支配；遂致喜剧不能盛行。”[43]显然，她们认为女性喜剧的主体部分与女性利用幽默、讽刺、机智等手段跟男性作战密不可分。

昂里埃特·比肖妮耶承认“幽默从来不是快乐的，笑是我们不顺心时的表现。……幽默是我们身体中最理智的一部分，是治疗剂。幽默使我们驱逐恐惧，使我们发泄对权威的不满，使我们补偿自己的不足，使我们为自己的失败复仇。”[44]女性利用幽默作为对抗男性权威的武器，女性的讽刺绝大部分针对男性，女性的机智也特别体现于她们与男性的争斗之中。她们把“含泪的微笑”留给自己，“如果我们不在恶运面前发笑，我们就会从窗口跳楼自杀，或跑去扼死同楼的邻居。”[45]所以袁昌英说“有幽默的人生是一种健全、和谐、宽大、诚挚而富于同情心的”[46]。

她认为一些伟大作家之所以受人崇拜，是因为他们给了人类幸福与快乐。她创作于二十年代的几部独幕剧《活诗人》、《究竟谁是扫帚星》、《结婚前的一

吻》、《文坛幻舞》正体现了一种带给他人快乐的喜剧心态，内中不乏温和的讥讽。如喜爱作诗的少年女郎艾萼英，渴望进入神圣的文坛，她借着哥哥的帮助来到文人雅士出入的地方。在那里，她却被告知“女子作品的价值，全在乎她的香水的浓淡……要是你选香水的手段不高明，还是趁早回头的好”。（《文坛幻舞》）几句话饶有趣味地传达出女人在当时文坛的地位与所起的作用。

与袁昌英同时，凌叔华（1900—1990）发表独幕剧《她们的他》（1928年）。此剧及它的前身《女人》，是一个故事的两个版本，展示太太智退情敌解决丈夫有外遇问题的巧妙心思，颇具喜剧意味。

李曼瑰的《时代插曲》（四幕剧，1947年）则运用轻松笔调刻画喜剧性的场面和人物。该剧的结构类似夏衍的《上海屋檐下》，写同住在一个院落内的三家人：张家、翁家和房东朱家。出场较多的人物有张家的大女儿建中、二女儿建民，翁家离过婚的“女儿皇帝”翁若斯。建民是作者眼中的奇怪女孩，“除了跟她父亲，还说几句正经话，她对谁都是那样嬉皮笑脸的。”（第一幕）翁若斯的中文往往读白字，偏偏每句话都要夹杂英文单词。建中的婚礼以已有妻子的龙昌云缺席（他因违法乱纪被逮捕）告吹，若斯以过来人身份劝建中“从此不要太相信男子，不要太期望男子”：

Let me tell you 建中，我老实告诉你，男子就没有一个好的。他高兴时，跟你玩玩，好像很爱你，又勤恳，又巴结，Serve 你像他的 angel 像他的天使，他的女神 Goddess of Athens，但是这一切的一切 all in all is nothing but emotion，所谓爱情，所谓 Love 都是利用你的……利用你的 instrument，都是些蜜糖把你黏住罢了，One day，有一天把你弄到手了，他便当你是他的，他的 possession，他的小玩具了。你若是不要那样，不听他的指挥，要自己有一点点自由，一点点 Freedom 那他就说你是怪物 Queer，没有女性，不 feminine，没有 it。By that time well，什么 love，什么爱情，都完结了。他便逃之夭夭（她读 tieu）头也不 turn 一下了！——第四幕

翁若斯离婚后一直以游戏的态度看待婚姻和爱情，并且持独身主义观点：

“Believe it or not，一个人过活痛快得多了。比和任何人结婚都自由，都舒服。——你只要有个职业，自己养活自己，live on your own，自己爱怎样就怎样，什么都管着，多么 free，多么自由呀？”（第四幕）她的言谈相当怪诞，但其间不乏“真意”。

此剧作者李曼瑰在 1945 年前后主编几种妇女刊物（妇女新运月刊、周刊、双周刊、通讯与妇女文化），这使原本对妇女运动不闻不问，有时还存轻视态度的她不能不谈妇女问题。她自言：“我此时方才把潜在心里的对妇女问题的见解，逐渐搬出来。倒也不错，说得很痛快淋漓。”[47]从翁若斯、建民、建中，以及朱家的女儿朱金玉、远房甥女春桃这众多女性的爱情和生活场景中，可见作者此言不虚。

说到现代女性喜剧创作成绩最突出者非杨绛莫属，她的作品也最具典范意义。《称心如意》（四幕喜剧，1944）和《弄真成假》（五幕喜剧，1945）被誉为孤岛时期“喜剧的双璧”，“中国话剧库存中有数的好作品”[48]。李健吾云：“假如中国有喜剧，真正的风俗喜剧，从现代中国生活提炼出来的道地喜剧，我不想夸张地说，但是我坚持地说，在现代中国文学里面《弄真成假》将是第二道里程碑。……第一道里程碑属诸丁西林，人所共知，第二道我将欢欢喜喜地指出，乃是杨绛女士。”[49]

杨绛自幼向往人人幸福的“快乐世界”。她认为人活在世上，首先要做一个好人，但好人不容易做，第一要智慧。上海沦陷后，她在石华父（陈麟瑞）、李健吾、黄佐临等话剧艺术家的鼓励之下开始创作话剧，以剧本创作脱颖于文坛。她“有缄默的智慧”，“唯其是有性静的优美的女性的敏感，临到刻画社会人物，她才独具慧眼，把线条勾描得十二分匀称。”[50]她的作品无论是创作的还是翻译的，都富于喜剧色彩。

《称心如意》[51]以女性特有的细腻笔致描摹世态人情，不露声色地剖开青年男女、中年夫妇间微妙的关系，温情脉脉地展示中上层社会太太们驾驭丈夫的“智慧”。有意无意之中剧本将男性作了笑的“靶子”，在聪明、刁钻的太太面前，貌似强大的赵祖荫、赵祖贻、赵祖懋兄弟实在不堪一击。大哥赵祖荫的妻子荫夫人算得她们中间之出类拔萃者。

赵祖荫喜欢用年轻的女秘书，荫夫人自然不会高兴。她以照顾为名将祖荫的外甥女李君玉叫来做他的秘书，逼着他辞退陆小姐，两人间有一段颇具代表性的对话：

荫夫人我扯么？我说一句话是一句话，我替你找来了一个比陆小姐还好的女书记了，是你自己叫我找的。

荫我几时叫你找了？

荫夫人你说——你替我找来，我立刻叫陆小姐走，——你说过没有？

.....

荫可是已经用了陆小姐，没有理由叫她走啊。

荫夫人是吗？原来办公室夫人，也不能随便离婚的！

荫咄，这简直是笑话。

荫夫人怎么不是笑话，放着自已嫡嫡亲亲的外甥女儿，从那一方面说起来，都比陆小姐好。可是不能做你的书记——

荫我又没说君玉不能做我的书记。

荫夫人啊，是我听错了。你答应的！

荫不过我得先辞退了陆小姐。

荫夫人那有什么难的，明天就叫君玉跟了你去。先跟陆小姐学学——陆小姐那么个伶俐人儿不会自己辞你！你就多送她一月薪水，荐她一个更好的事——那么个人材！怕没有别人要！

荫好吧，好吧，都听你安排。

荫夫人怎么敢当。我不过照你吩咐的话做啊！..... ——第一幕

一番话尽显荫夫人的伶俐，明明自己不喜欢丈夫的秘书想辞退她，却偏偏乖巧地说是听丈夫的安排。赶走陆小姐的目的达到后，荫夫人又开始实施第二个步骤，不让君玉住在她家——当然不能明讲，她只说君玉讲话没分寸，怕女儿瑛瑛跟她学“坏”。赵祖荫不经意间又落入她设下的陷阱，忙问：“那可怎么办呢？”她答：“藏她别处去啊！”凭她的才智，不用说又一次取得胜利。

赵祖懋的太太懋夫人的法子更稀奇古怪，她控制丈夫别有窍门。赵祖懋的钱都是欠她的，“我的，都是欠她的。她的，是我欠着。”“我都还清了她，她就扯一个不多不少。不是么？——不过我也还不清，才还清了，立刻又欠她了，所有的现款都还了她，我还欠她六万九。”“再过几时啊，这份糊涂债越长越大，我这个人都要抵押给她了。”（第三幕）而这正是懋夫人的所要达到的目的。

展示太太们的“刁钻古怪”之余，剧作者继续她对男人们的嘲讽。例如，景菽打着“真爱”旗号的喜新厌旧，赵祖贻的自鸣得意和假正经，无不潜藏着女性的机智与幽默。景菽见到君玉表妹后就想甩掉令娴表妹，他拿话试探君玉。后者当然听得明白，但寄人篱下不好得罪他，只能装糊涂转弯抹角地婉拒：

荪假如一个人——假如——假如这个人，跟一个人亲近了十多年。以为是爱她的，忽然有一天，真的碰到了他的爱人——

李怎么知道是真的呢？

荪因为他立刻好像瞎子睁开了眼睛，发现自己爱的是她，并不是从前那一人。

李我说那是见了新的，忘了旧的。

荪并没有忘了旧的。不过他发现对于旧的爱，远不如对于新的——

李那是他厌弃了旧的，喜欢新

的。

——第二幕

对景荪的“真爱”，杨绛抱着和袁昌英类似的否定态度。她们均以理性的眼光看待爱情、婚姻。相应的，青年男女的“爱”便难得热烈。象李君玉和陈彬如，两人互相爱慕却总是若即若离，“道是无情却有情”。

四十年代沦陷区、国统区女性文学的大环境，就是女主角比以往任何时候都强劲有力。她们在以男性为中心的社会里左冲右突，为自身的生存出路奔波不止。诚如张祥甫对他的太太说的那样：“现在讲什么男女平等自由，女孩子自己可不上算了。从前不过是那么讲一讲，一个女人，解出来，放出来，不过是像你那样，客厅里坐坐。在外边儿混饭来吃的，到底是我男人。现在可讲认真了！女孩子就要叫她跟男人一样了，跑出去，做事情，赚钱去，——回头生起孩子来，她又能分半个叫她男人生去！”（《弄真成假》第一幕）这种情势下，一个独立的女人除了更加坚强外别无它途。孤女李君玉，一个人在上海被舅母们象皮球似的踢来踢去，她明白自身的境遇，却从不抱怨也不气馁，总是带着微笑随机应变地安排自己的生活。

《弄真成假》中的职业型女性张燕华，也是一个孤身奋斗的新女性典型。不过她没有李君玉那么幸运，李君玉最后“称心如意”了，她却落了一个“弄真成假”的结局。

相对于文本中强大的女性，女性喜剧塑造了孱弱的男性形象。冯光祖和貌似强大的周大璋，都是极好的例子。他们俩人在聪明能干的燕华面前，不得不低声下气。按冯光祖的说法，燕华既是“一部神秘的书”，也是一个“混账女孩子”简直“狠毒”，但只要她能答应他们的求婚：

冯光祖我每天任凭你打，任凭你骂，我也甘心，我也情愿。

——第三幕

周大璋让我在你面前，做一个顶没用顶可怜的东西，只要加进你一点儿同情，我的柔软，我的脆弱，立刻会凝固得铁一样硬。

—第四幕

张燕华聪明、漂亮，一心向上且工于心计。她不忿自身的处境，一心一意改变现状。她和堂妹张婉如也是对姐妹情敌，不过婉如将她对周大璋的爱公开了，她却将之藏在心理，并使用堪称卑鄙的手段取得情场胜利。她并非品格高尚之人，然而剧作者对她寄予了很大的同情，因为生活许多时候确实并不公平，而她真实的生活态度、坚强的生存意志、不达目的势不罢休的气势让人佩服，偶尔流露的善良本性也减轻了人们的敌意。

她的意志坚定，为得到周大璋，她绝不因情敌是自己的表妹产生任何顾虑与犹豫。冯光祖认为她不应该走到婉如与大璋的中间去，燕华对此十分愤怒。在她眼里，婉如不过是“没脑袋的一头小兔子”，而她自己比婉如聪明、漂亮，然而那没有用：

这个世界是她的，她有爹妈宝贝，我只有人糟蹋我。她要什么有什么，我要什么没什么。她可以不在乎有钱没有钱，我为了几个小钱，得把自己的性命割了一块块出卖。不是么？一生不过几十年，一年三百六十天，生命分成一天天卖给店里了。我还有什么？聪明什么用？好看什么用？不用聪明。人家也说她聪明，不用好看，人家也说她好看。非但聪明好看，她脾气还好呢，她心肠还好呢，她气量还大呢！像我这个小心眼儿妒忌人！应该！应该！地狱里的火，都在我心里烧呢！

——第三幕

张燕华和周大璋属一个类型：从不向环境低头。她直言不讳地宣告她爱的就是周大璋的阔气、漂亮、能干，“什么叫没条件的爱情，我不信。”这里早已没有了五四时期白薇式的恋爱至上主义，没有了单纯的为爱而爱。在家里，夫妻间的算计，成为一出不可不看的喜剧；而青年男女间的爱情，也成为一场智斗。燕华设计破坏了周大璋与婉如的关系，如愿以偿地让周大璋与自己私奔。明明是她想方设法要把周大璋弄到手，却欲擒故纵地让周大璋先提出结婚的请求。

燕华、婉如这对姐妹情敌，跟琳丽、璃丽也不一样。当琳丽、璃丽结盟对异性进行道德评判之时，燕华以她“爱”的方式，无所顾忌地和婉如的男友私奔了，她有自己的主意：“我就不需要结婚，我看中了一个男人呀，跟他就跑。”（第三幕）燕华并不玩璃丽式的爱情游戏，而婉如也不伤心、不生气：“我不在乎！我爱我心上的影子，也不就是他！我现在想想，他一向是存着坏心，想骗我——（吃糖）什么呀，譬如水浇在石头上，我这水也流了，他那石头也干了，谁都不在乎谁！”（第四幕）此前，婉如就不真想和周大璋逃走，她只是“好玩儿”：

周大璋（瞪目良久）照你说，你喜欢你爹反对了？——咱们结婚，就得瞒着你爹，偷偷儿结去？

张婉如（笑）对了！像电影里的人那样，偷偷儿一溜，好玩儿！——第一幕

五四女性含着泪水绝决奔出家门的叛逆行为，在她看来不过是场“好玩儿”的游戏而已。

爱情的决斗场上，燕华以一个强者的姿态取得了胜利。而真正的结局却象命运跟她开的一个玩笑。她自诩比婉如老道世故，结果“机关算尽太聪明”，反把自己赔了进去。她的如意丈夫不过是个骗子、穷光蛋，她心中有苦说不出不由长叹：

“天也像后娘似的待我，费尽心机，到头来总是一场空。”

伍尔芙分析喜剧精神据以栖身的土壤，发现“表面上是喜剧性的东西内底则是悲剧性的。当微笑还徜徉在我们的唇边时，泪水已在我们的眼眶内盈盈欲溢。这一——此语是班扬之言——已被人们看作是幽默的定义。但喜剧的笑声却没有眼泪的重负。”[52]现代女性喜剧总与泪水相伴随，那笑中有一抹酸楚，一抹无奈，还有一种“欲说还休，欲说还休，却道天凉好个秋”的味道；那笑是“用泪水洗过的”，“所以笑得明净，笑得蕴藉，笑里有橄榄式的回甘”。[53]

我们说现代早期的女性剧本罕见完全意义上的喜剧。本文“自恋与复仇”部分讨论的，就基本不是戏剧文体意义上的喜剧，而是剧本蕴含的女剧作者生活现实与自身理想之间的反差所带来的喜剧性。这类女剧作者以自身为原型进行创作，剧作具有自叙传色彩。但她们又不把剧本当作生活的真实映象，她们在剧本中对生存的本真状态进行极度否定并将之美化，由此形成女剧作者本身的喜剧性。她们娴熟地运用“精神胜利法”，藉此排遣忧愁苦闷锻造面对艰难时世微笑的力量。从总体出发，本文将之称为女性的喜剧。“思想的女性”部分写到通常意义上的喜剧。这些喜剧表现女性（包括剧作者和剧中人）从感性世界走向理性世界的历程中，“以高

度理性超然地观察世界”[54]，心灵上获得的解放与超脱。唯有心智成熟，女人才会以理性的眼光看世界看世人，她们才能告别“控诉的、倾诉的艺术”[55]——悲剧，向戏剧文体意义上的喜剧靠拢。

注释：

[1]《笑声的价值》，《伍尔夫随笔集》，海天出版社 1996 年版，第 236 页。

[2]大东书局印行，1947 年再版，第 84 页。

[3]《美学·第三卷·下册》，商务印书馆 1981 年版，第 292 页。

[4]伍蠡甫、胡经之主编《西方文艺理论名著选编·中》，北京大学出版社 1986 年版，第 25 页。

[5]忆梅：《喜剧与妇女》，《妇女杂志》第 12 卷第 1 号，1926 年。

[6]同 5。

[7]董健：《中国现代喜剧观念研究·序》，张健《中国现代喜剧观念研究》，北京师范大学出版社 1994 年版。

[8][美]M·H·艾布拉姆斯：《镜与灯——浪漫主义理论批评传统》，中国社会科学出版社 1991 年版，第 45、49 页。

[9]伍蠡甫、胡经之主编：《西方文艺理论名著选编·下》，北京大学出版社 1987 年版，第 4 页。

[10]黄人影编：《当代中国女作家论》，上海光华书局 1933 年版，第 60 页。

[11]黄英：《现代中国女作家》，上海北新书局 1931 年版。

[12]孙庆升：《中国现代戏剧思潮史》，北京大学出版社 1994 年版，第 82 页。

[13]《中国二三十年代作家》，台湾纯文学出版社 1979 年版，第 515 页。

[14]《苏雪林自传》，江苏文艺出版社 1996 年版，第 67 页。

[15]同 14，《苏雪林自传》，第 67 页。

[16]王树昌编：《喜剧理论在当代世界》，新疆人民出版社 1989 年版，第 62 页。

[17]《别林斯基文学论文选》，上海译文出版社 2000 年版，第 379 页。

- [18]贺玉波：《中国现代女作家》，复兴书局 1936 年版，第 201 页。
- [19]转引自青禾《杨骚传》，海峡文艺出版社 1998 年版，第 50 页。
- [20]《女性心理学》，上海文艺出版社 2000 年版，第 206 页。
- [21]白薇、杨骚：《昨夜》，南强书局 1933 年版，第 77 页。
- [22]《第二性》，中国书籍出版社 1998 年版，第 476 页。
- [23]同 22，第 716 页。
- [24]同 22，第 717 页。
- [25]参见张健《中国现代喜剧观念研究》之《第二章寻找精神的绿地》，北京师范大学出版社 1994 年版。
- [26]同 14，第 157—158 页。
- [27]《沉重的肉身·引子》，上海人民出版社 1999 年版。
- [28]同 22，第 722 页。
- [29]李曼瑰：《作而未成》，卓立、吴楚编辑《当代作家自传集》，出版界月刊社 1945 年版。
- [30]苏雪林：《记袁昌英女士》，《苏雪林文集·第二卷》，安徽文艺出版社 1996 年版。
- [31]《论反讽》，昆仑出版社 1992 年版，第 78 页。
- [32]《文学与人生》，清华大学出版社 1993 年版，第 26 页。
- [33]《张爱玲文集·第四卷》，安徽文艺出版社 1992 年版，第 234 页。
- [34]杨绛：《有什么好？——读奥斯丁的〈傲慢与偏见〉》，《杨绛作品集·第三卷》中国社会科学出版社 1995 年版，第 187 页。
- [35][英]马丁·艾思林：《戏剧剖析》，中国戏剧出版社 1981 年版，第 15 页。
- [36]董健：《迈向二十一世纪的中国戏剧》，《南方文坛》2001 年第 2 期。
- [37]《文坛忆旧》，北新书局 1948 年版，第 121 页。
- [38]《抗战独幕喜剧选·小引》，正中书局 1940 年版。
- [39]《喜剧：春天的神话》，中国戏剧出版社 1992 年版，第 288 页。
- [40]同 39。
- [41]同 39，第 270 页。
- 42《情感与形式》，中国社会科学出版社 1986 年版，第 400—401 页。

[43]同 5。

[44]同 16，第 124 页。

[45]同 16，第 124 页。

[46]《沙斯比亚的幽默》，袁昌英《山居散墨》，商务印书馆 1937 年版，第 21 页。

[47]同 29。

[48]柯灵：《上海沦陷期间戏剧文学管窥》，《剧场偶记》，百花文艺出版社 1983 年版，第 37、34 页。

[49]转引自孟度《关于杨绛的话（剧作家论之一）》，原载《杂志》月刊第 15 卷第 2 期，1944 年 5 月 10 日。

[50]同 49。

[51]杨绛的两个剧本本文根据的是 1944 年世界书局的版本。

[52]同 1，第 237 页。

[53]同 48，第 34 页。

[54]同 36。

[55]同 36。